Domingo 24 de noviembre de 1991

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

En Carnets:

Juan Martini, Laura Ramos & Cynthia Lejbowicz, Juan José Sebreli, los best-sellers.

(Páginas 6 y 7)

ESCRITORES VERSUS EDITORES (Y VICEVERSA)

TITANES EN EL RING

Una serie de contratapas de *Página/12* fue el detonante de una polémica largamente postergada: ¿los escritores son víctimas complacientes de quienes los editan? ¿Por qué? ¿Por qué no? *Primer Plano* convocó a los unos y los otros para que analicen el estado de las cosas, la verdad del asunto y los comportamientos que rigen estas relaciones peligrosas (Páginas 2, 3 y 4)



El film interminable

Por Sergio Wolf

5

Lawrence de Inglaterra

Por Robert Graves

8

AUTORES Y EDITORES, FRENTE A FRENTE

Se sabe que el miedo al contrato a firmar es, para el escritor, algo tan real y poderoso como el miedo a la página en blanco. Pero ahí está y hay que firmarlo porque cómo negarse a la posibilidad de ocupar un lugar en las librerías y trascender. Se sabe, también, que hay más escritores que editores. Sin embargo, hubo más editores que escritores en la mesa redonda organizada por **Primer Plano** para intentar definir los límites entre víctimas y victimarios, entre artistas y mercaderes, entre escritores y editores, entre los unos y los otros, entre buenos y malos.

Las relaciones peligrosas

GABRIELA ESQUIVADA

El vínculo que une a editores y escritores no es sencillo. Para que exista uno debe existir el otro, y los excesos de esta situación particular devienen —la historia de la literatura rebosa de casos— en comportamientos claramente vampíricos o en pactos fáusticos donde el escritor —quizá por saberse un maldito— muchas veces pone la firma y abre las puertas de su propia destrucción.

Ada Korn, Gloria Rodrigué (Sudamericana), Osvaldo Soriano, B. del Carril (Emecé), Dalmiro Sáenz, Daniel Divinsky (De la Flor), Jorge Lafforgue (Legasa), Osvaldo Bayer, Ricardo Sabanes (Planeta), Rodrigo Fresán y el abogado especialista en derechos de autor Oscar Finkelberg llegaron puntuales pero, en principio, miraban la mesa de reojo y parecían querer demorar el mayor tiempo, lo que bien podría ser —dicho con modales CNN— "el inicio de las hostilidades". Nadie dejó de saludar a nadie —Soriano saludó a Divinsky— y las conversaciones preliminares tuvieron que ver con la moda Movicom y alguno que otro chiste inofensivo sobre lo que allí se estaba por tratar. Cuando el seráfico Dalmiro Sáenz lanzó un "pero, ¿cómo? No me digan que hoy era el partido de fútbol", estaba más que claro que convenía sentarse lo más rápido posible y pasar en limpio las marchas y contramarchas de una relación tan antigua como la literatura misma.

Finalmente, se conversó en armonía, primó la exposición de temas por encima de su discusión y se exhibieron la buena educación y los buenos modales, sin que esto significara la ausencia de sonrisas tensas, elocuentes silencios, alguna súbita palidez acompañada de un *mejor me callo la boca...*, descripciones de contratos caricaturescamente leoninos, jocosos reproches entre editores en el tono de *yo me arriesgué y gané, no como vos*, simultaneidad oral, digresiones pour la galerie, la invocación del agente literario como marshall justiciero, la posibilidad utópica de una conducta más humana por parte de los poderosos y encendidas evocaciones de editores paradigmáticos y escritores tan sufridos como insoportables. Dalmiro Sáenz —acostumbrado a buscar posiciones sorprendentes— confundió con su resignación beatífica; Daniel Divinsky —uno de los principales protagonistas de la polémica— comenzó con acentos arrebatados y culminó abogando por cierto cómodo entendimiento entre las partes; Osvaldo Soriano —que no dejaba de morder un cigarro apagado— reiteró lo expuesto en las contratapas que produjeron el incendio; Ada Korn abogó por una "transparencia" que pareció claramente excesiva al resto de los editores; Ricardo Sabanes fue terminante para bien o para mal; y Osvaldo Bayer —que llegó tarde pero no demasiado tarde— cerró el círculo en el mismo lugar en que se había abierto con una pregunta tan banal como definitoria: ¿por qué los editores nunca llaman al escritor para decirle que pase a cobrar, eh?

Daniel Divinsky (editor, de De la Flor): Creo que si el primer artículo de Osvaldo (Soriano) hubiera tenido la frase que tuvo el de este domingo (**Página/12**, 17-11-91), que dice —lo tomo como una excusa— "naturalmente, hay editores honestos y todo el mundo los conoce, pero son tan escasos como las almas en el cielo", esta polémica no hubiera tenido lugar nunca.

Osvaldo Soriano (escritor): Hubiera tenido lugar igualmente.

Divinsky: No, porque si hubo algo que realmente molestó del artículo es la generalización.

Soriano: Pero curiosamente también en Europa y en Estados Unidos está flotando en el aire una discusión sobre el tema de derechos de autor. Creo que, de todos modos, se trata de un sentimiento entre autores: la relación con el editor es por lo menos difícil y, yo diría, no transparente. Es una generalización, porque yo tengo un editor, Sudamericana, con el que tengo una buena relación, con el que tengo cobros trimestrales con un mes de caída; pero también tengo otro editor pequeño, de un libro para niños, al cual hace tres años que lo estoy buscando: se llama Punto-Sur. Hay mucha gente en estas condiciones y en distintas editoriales, que no sé si son las que están representadas aquí.

LLAMAME SI ME NECESITAS. *Rodrigo Fresán* (escritor): Es sorprendente que en el momento del pago de los derechos de autor, generalmente sea el escritor quien llama; nunca lo llaman de la editorial para decirle que está su pago.

Divinsky: Es una afirmación absolutamente falsa. ¿Qué encuesta hiciste, con cuántas personas consultaste? Nosotros tenemos autores que cobran todos los meses, como si fuera un sueldo, porque los montos lo justifican: si no, se junta una cantidad enorme de dinero. Hay mensualizados que no necesitan llamar.

Soriano: Para que nos sinceremos, en lo que a mí respecta, creo que lo que los escritores reclaman de los editores es transparencia.

Ada Korn (editora, de Ada Korn): Quiero pedir, solamente, que se aclare lo de la transparencia. Porque a mí me preocupa en todos los actos de la vida.

Soriano: Nosotros no podemos sino confiar en la buena fe del editor. No tenemos ninguna otra posibilidad de probar nada.

Gloria Rodrigué (editora, de Sudamericana): ¿Por qué? Sí, podés probar. Acá hay una ley que dice que vos en los libros tenés que aclarar de cuánto es la edición.

Soriano: Cosa que cumple una sola editorial, creo, no sé si hay otra.

Rodrigué: Sudamericana.

Soriano: Sudamericana.

Bonifacio del Carril (editor, de Emecé): No, perdón, Emecé también.

Rodrigué: Nosotros atrás ponemos cuántos; después, hay un registro de obras que vos tenés que mandar cuando sale el libro...

Korn: ...con un certificado del impresor...

Rodrigué: ...exacto, el impresor certifica que vos imprimiste una cantidad de libros. El impresor lo firma, después lo firmás vos y finalmente lo presentás en el Registro Nacional de Propiedad Intelectual.

Soriano: Pero además de mostrarle todo eso al registro, que es obligatorio, ¿qué les costaría, además, mostrárselo al autor?

Korn: Yo lo muestro. Cuando hago las liquidaciones muestro todo eso. Y me pongo muy nerviosa si el autor no me firma que vio eso.

Soriano: Lo que vos hacés no se hace habitualmente.

Rodrigué: Es normal.

Ricardo Sabanes (editor, de Planeta): No es un procedimiento normal.

Divinsky: No es tan inusual, pero debemos admitir que hay autores que no quieren cerciorarse de la veracidad de esos datos para no defraudar sus hipótesis deliradas de venta.

Jorge Lafforgue (editor, de Legasa): Sabemos que existe un Registro de la Propiedad Intelectual y todo eso; pero también sabemos —y no hay que decirlo muy fuerte porque los editores se pueden enojar— que no siempre se guardan todas las reglas, que hay cifras que se truchan. Entonces, creo que Osvaldo (Soriano) tiene razón cuando dice que el autor, básicamente, tiene que confiar en el editor. Creo que lo complejo, lo difícil y casi lo imposible de una buena relación entre escritor y editor está en la base de una especie de incon-

Rafael Calviño

Divinsky se agarra la cabeza, Sáenz se pellizca, Lafforgue. calla y otorga; al lado, Soriano, quien encendió el fuego más no el cigarro.

Rafael Calviño

Vista panorámica del campo de batalla: una mirada vale más que mil palabras.

Rafael Calviño

gruencia, de incompatibilidad, que es la diferencia de los roles sociales del escritor y del editor. En la base de esta relación está el juego del poder, y decir poder en esta sociedad es decir el poder del dinero.

Sabanes: Mis primeras experiencias como editor me hicieron percibir eso: ante autores que yo admiraba, autores leídos en mi adolescencia, en el momento de hablar con ellos de dinero, de contratos, yo —el mismo lector admirador— tenía una posición distinta. Era por lo menos de igual a igual, y en algunos momentos por encima de ese autor.

EL JUEGO DE LAS DIFERENCIAS. *Soriano:* Las condiciones del escritor y del editor nunca pueden ser de igualdad.

Sabanes: Creo que ahí se mezclan dos temas que tienen que ver con distintas posibilidades profesionales: está el editor dueño de su propia editorial, que tiene determinados intereses sobre lo que publica, y está el editor que es funcionario o ejecutivo o empleado editorial que tiene otros intereses, que son —en todo caso— la retribución del capital del propietario de las acciones. Se juegan dos campos distintos. Me parece que con la irrupción de las corporaciones o de las empresas editoriales de determinada magnitud, la vieja figura del editor que estaba en permanente relación con el autor, y que era quien le pagaba o quien no le pagaba los derechos, tiende a desaparecer. Porque funcionan con pautas relativamente distintas. Por ejemplo: en una empresa del tipo sociedad anónima, un derecho devengado es una deuda que el editor mantiene con alguien y no es parte de la ganancia, y por lo tanto al ejecutivo no lo felicitan si no paga un derecho de autor.

Rodrigué: No creo que sea tan así. No sé si los ejecutivos están libres o no de ciertas cosas. Quizá te juzgan según lo que le hagas ganar o no le hagas ganar a la empresa.

Oscar Finkelberg (abogado, especialista en temas de derechos de autor): No creo que los conflictos entre autores y editores tengan que ver con las envergaduras de las empresas, si bien es un dato a tener en cuenta, fundamentalmente con las empresas editoriales argentinas. Porque, sacando un número muy reducido de empresas editoriales que pueden llamarse tales, el resto de los editores son una suerte de autopartistas: no tienen estructura industrial, no tienen imprenta, no tienen encuadernación; su estructura es muy mínima, se parece más a la del gremio de autopartistas que al concepto tradicional de empresa, que engloba los distintos aspectos de la producción. Creo que este conflicto no es ni argentino, ni de esta época —ni de este siglo, ni de esta década—; es un conflicto que viene de mucho tiempo atrás y casi diría que es de orden universal. Un aspecto importante es cómo se regula desde el punto de vista jurídico el conflicto de intereses que presupone la relación autor-editor.

Fresán: Ese es el tema central. Me pregunto si, por ejemplo, una de las relaciones más perfectas de la historia de la literatura, que es la de F. Scott Fitzgerald con su editor, puede ser. La existencia de un editor tan romántico, ¿es una aberración, es una posibilidad cierta, es un mal negocio, es un sinsentido?

Sabanes: Hoy en día, con los contratos que firmamos —sobre todo con agentes literarios—, que son a cinco años, por una obra en especial, es muy difícil ser tan romántico como aquel editor de Scott Fitzgerald.

Finkelberg: Pero en términos generales —aunque no quiero incurrir en la excesiva generalización—, los contratos se hacen en términos que son inauditos. Porque normalmente la cláusula de rigor dice: "Este contrato tendrá vigencia mientras duren los derechos que la ley reconoce al autor y sus derechohabientes", que para nuestra ley son cincuenta años después del fallecimiento del autor.

Soriano: Hay algunos que hasta son cómicos. Aun si están firmados, si uno se presenta a pedir amparo, no sé si ante la justicia son prestaciones razonablemente legales.

Fresán: Pero me parece muy ingenuo hablar de un editor villano, porque finalmente el escritor firma y acepta esos términos.

Soriano: Términos no explicados.

Dalmiro Sáenz (escritor): ¿No estamos mirando el futuro con la nuca? El poder pasó de los dueños del dinero a los administradores del dinero. La injusticia social está en los cerebros, no en los bolsillos; la distancia entre el que sabe y el que no sabe es el gran problema. Creo que él (*señala a Sabanes*) gana mucho menos que más de un autor. Estamos peleando con un laburante que tiene un sueldo y estamos peleándole de igual a igual.

Soriano: Hay una diferencia considerable entre escritores y editores.

Sáenz: Sí, y yo enfrento al editor. Pero creo que estamos todos muy asustados por quedarnos huérfanos de enemigos. Antes era fácil, había malos y buenos; ahora encontramos que los malos inventaron una cosa nueva y no sabemos quiénes son. Y entonces nos asustamos: uno es sus enemigos, no existe si no tiene enemigos. Y entonces yo tengo que pelearle a él, que es un laburante.

Fresán: No, eso es una abstracción extrema.

Sáenz: No es una abstracción. El dinero no manda, manda el mate. Y en las editoriales grandes no hay dueño, hay, hay...

Fresán: ...hay un señor que es el encargado de pagarte, y dice "te pago tanto".

Lafforgue: Creo que Dalmiro tiene cierta razón. Creo que, dentro de esas empresas —que son esas empresas-monstruo a las que alude, no algunas de las aquí representadas—, hay personajes que son lo que se llama fusibles en el lenguaje común. Esos fusibles son los directores editoriales, los asesores, los que dan la cara; y los patrones, evidentemente, se mantienen en un poder en la sombra.

Sáenz: No lo puedo odiar a él (*señala a Sabanes*).

LA CONJURA DE LOS FENICIOS. *Soriano:* Yo tengo veintiún editores en el mundo. No obstante, Dalmiro, vos que asegurás que te va mejor, te cuento que con veintiún editores no logro ganarme la vida.

Sáenz: Lo que pasa es que vos decidiste entrar en el mundo de los fenicios, y no sos apto para esa lucha.

Soriano: No es eso.

Sáenz: Aceptaste. No sabemos pelear: empecemos por ahí.

Soriano: Pero, por ejemplo: la legislación española —que no conozco en detalle—, en una época de desregulación por la que pasó España mucho antes que nosotros, previó que esa desregulación no podía tocar a los autores porque estaban en estado de indefensión. Por lo menos, la ley impide que vos o yo, si somos muy tontos o muy ingenuos, podamos —por ejemplo— ceder nuestros derechos.

Sáenz: Hay mucha gente más frágil que nosotros. Si querés estar en el mundo fenicio, tomás un abogado como éste (*señala a Finkelberg*). ¿Queremos explotar nuestra debilidad, somos artistas frágiles? Si queremos entrar al mundo fenicio, seamos. Es como si un boxeador se quejara porque el otro le pega.

Rafael Calviño

Rafael Calviño

Bayer busca mellizos escurridizos; arriba, Rodrigué busca un catálogo.

Divinsky: Creo que la actividad editorial debe ser la única actividad ligada con la economía en la que, aun sin ser altruista, sin ser una actividad sin fines de lucro, de vez en cuando se decide la fabricación de un producto que se sabe que no se va a vender. Creo que no debe existir otra actividad que sea tan conscientemente suicida. Hay libros que se contratan sabiendo de entrada que no se van a vender, que serán solventados por las mayores ventas de otros autores.

Sáenz: ¿Y por qué lo hacen?

Divinsky: Y... porque valía la pena, porque había que lanzar al autor...

Sáenz: No. Lo hacen por el prestigio editorial. Estás invirtiendo en vos mismo. Altruismo, las pelotas.

Fresán: ¿No es la apuesta, también? Si no es la apuesta, no puedo entender por qué se lo hace.

Rodrigué: También se puede pensar en construir un catálogo de prestigio, aunque haya libros que no se vendan.

Sabanes: En los programas mensuales de cualquier editorial que está permanentemente en el mercado hay un mix: un libro de diez mil ejemplares, otro de ocho, otro de tres, otro de dos y hay dos o tres pruebas, que son las apuestas. Cuando no funcionan, son catálogo; cuando funcionan, son intuiciones exitosas. En realidad, es parte del negocio colocar un paquete de diez novedades en el punto de venta, para tener presencia editorial, para desplazar a la competencia y para ir ganando cada vez más mercado con los productos propios. Hay un tema a tener en cuenta: el editor gana su dinero de la rentabilidad del público y en su canal de venta, no gana su dinero de lo que le deja de pagar al autor.

Soriano: Sos el único enfático en eso.

Rodrigué: Pero es obvio: si vos ganás porque le dejás de pagar a los autores, al cabo de dos años no tenés ningún augor. El negocio es vender.

OH, NO, LO DIJO. Osvaldo Bayer tenía mucho interés —como todos los convocados, pues nadie faltó a la cita— en participar del match y, aunque demorado por haber participado en un homenaje a Gregorio Selser, llegó. Se excusó por haber pedido el comienzo de la discusión y se apresuró a formular la pregunta que lo inquietaba, sin saber que presentaba por segunda vez una misma irritación: "¿Por qué el escritor siempre tiene que ir a pedir las liquidaciones?". Lo interrumpieron risas y murmullos: otra vez sopa.

Osvaldo Bayer (escritor): Es mi experiencia en todas las editoriales. Para mí es una escena de humillación, porque, realmente, ¿qué les cuesta hacer un depósito en la cuenta bancaria de uno, por ejemplo? Las editoriales jamás llaman al escritor para decirle que está listo su cheque o su dinero: uno tiene que recordarles, y creo que eso es un maltrato del autor.

Si bien los editores y los autores nos peleamos, cuando realmente hubo peligro, durante la última dictadura, me consta que los escritores salieron en defensa de los editores y los editores en defensa de los escritores. Cuando Daniel (Divinsky) estuvo tan injusta y terriblemente preso fue Rogelio García Lupo quien escribió al mundo entero, y la Sociedad de Escritores también reaccionó.

Ahora, lo único que como escritor quiero pedir a los editores es que lo llamen al autor para decirle "hay tanto para cobrar", o "no hay tanto para cobrar". Creo que el contrato está para cumplirse.

Creo también que hay muchos editores que son verdaderos sacrificados por la cultura, pero mi experiencia —salvo en muy pocos casos— es muy mala.

Voy a relatar solamente la peor, que fue con Bruguera, con dos individuos que vos (señala a Soriano) llamaste "los mellizos", y que yo llamo por su nombre, los señores Merlini, que me editaron el cuarto tomo (de *La Patagonia rebelde*) y no solamente no me pagaron un centavo sino que se quedaron con las películas (de impresión) que había pagado yo. Luego desaparecieron. Me dicen que ahora están en Chile, haciendo ediciones en negro. Bueno, no quiero abundar en detalles, pero realmente hay cosas dolorosas. Y sé que ese libro se vendió bastante.

Fresán: ¿Los escritores de éxito confían más en los editores que los de menos éxito?

Divinsky: Sin duda, sin duda. Porque no ven defraudadas sus expectativas.

Sabanes: No. Creo que los escritores de éxito confían menos en los editores que los noveles o los de ningún éxito.

Fresán: ¿Por qué?

Sabanes: Porque aparece la figura de un agente literario que hace de intermediario entre el escritor de éxito y el editor. Creo que es necesaria, en todo caso. A veces hay una relación entre el editor-comerciante y el escritor-culto que hace que las discusiones sean imposibles. El agente es importante porque aclara las cosas para ambos.

Divinsky: Creo que un editor que defraudara a un autor de éxito sería un imbécil.

Fresán: No se trata de defraudación, sino de desconfianza. Otro de los mitos negros es el de los tirajes superiores a los declarados de un libro de éxito.

Divinsky: Si ese tipo de editor se hubiera dedicado a vender departamentos, no los hubiera entregado.

Soriano: Sin duda. Pero me llama la atención que tu respuesta no sea indignada.

Divinsky: ¿Más indignación que la tuya? Hay muchas cosas que no dije, pero rescatar lo que dijo Osvaldo Bayer es lo que más me importa: esa solidaridad que se dio en los momentos bravos, que se sintió. Y que hace pensar en otra cosa: en los albores del feminismo había una cantidad de mujeres feministas que escribían unas cosas durísimas, hasta que al final una de las adalides del movimiento publicó un artículo brillante que se preguntaba "¿Quién dijo que los hombres son el enemigo?", y señalaba que buscar una igualdad de condiciones no implicaba que los hombres fueran el enemigo. Creo que si tuviéramos que llegar a una conclusión, diría que el escritor no es el enemigo del editor, ni viceversa. Se trata de buscar bases razonables que permitan establecer una relación más clara y más leal.

Rodrigué: Está sucediendo, desde el momento en que hay agentes que establecen una relación entre las dos partes.

Finkelberg: Esa profesionalización del agente implica que se abre una brecha nueva de debate, que el contrato no se firma con los ojos cerrados sino que se discuten las cláusulas.

Del Carril: Pero hay otro momento clave. Hasta la publicación hay una cierta luna de miel, pura promesa. Después es muy difícil para el escritor reconocer que hay un tiempo de atención del editor hacia el autor, porque después viene otro, y otro, y otro.

Soriano: Yo he tenido experiencias diversas. Pasa por el cariño: para mí es necesario, pero para otros las cosas se terminan en el contrato y van tal día a cobrar. Es verdad que es bueno definirlo. Una regla de juego tiene que haber.

Bayer: Pero, Osvaldo, te hago una pregunta: ¿por qué me llevaste vos a los hermanos Merlini?

Rafael Calviño



Visiones estrechas

OSCAR G. FINKELBERG

Las fogosas notas de Soriano sobre escritores y editores han generado un debate de fuerte tono polémico, en el cual se perciben distorsiones corporativistas que desenfocan —a mi juicio— lo que debería ser la esencia del debate.

Soriano intenta redimir a los autores. Un editor lastimado le responde con dureza. Cada uno pareciera reconocer sólo una porción de la realidad. Una estrecha visión puede llevar a la antinomia "ángeles vs. diablos", escamoteando sustanciosos aspectos ideológicos. La cuestión pasa, a mi criterio, por otro enfoque: desde la invención de la imprenta el libro, como bien difundido en la comunidad, no puede existir sin el autor que cree la obra y sin el editor que la reproduzca y difunda. Ya no existen los privilegios de imprenta y hace rato que desaparecieron los mecenas.

El conflicto es de intereses, y no tan sólo económicos.

Trataré de explicarme. Para el autor su obra es una prolongación de sí mismo, es parte suya, es una emanación de su personalidad. Es hoy un aspecto indiscutido, por eso se insiste tanto en los llamados "derechos morales" del creador. El autor quiere ver parir su obra. Quiere ver el libro, acariciarlo. La alegría de la edición sólo es comparable con la que produce la paternidad (querida). Pero el autor también quiere y exige que su trabajo intelectual sea compensado y no sólo gozar de fama y honores.

Para el editor —y sin que implique en modo alguno descalificar su rol— es fundamentalmente un acto de comercio. Invierte dinero, reproduce la obra, la multiplica en ejemplares, los comercializa y trata de obtener un rédito económico. Estos dos sujetos, con intereses no siempre coincidentes, se vinculan por lo común a través de una figura conocida como "contrato de edición".

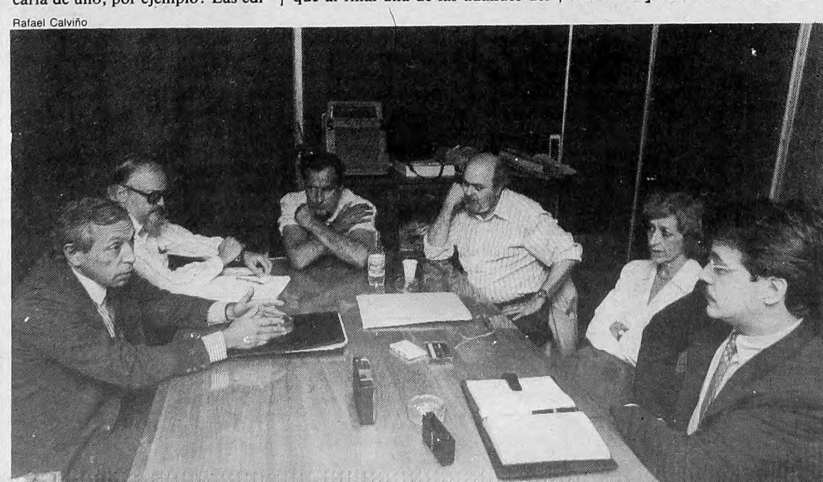
Este, como todo contrato, presupone una coincidencia de voluntades. En la práctica se reducen a lo que en lenguaje forense se conocen como contratos de adhesión, en el cual una parte económicamente más fuerte y con menos compromisos en lo afectivo —el editor— impone las cláusulas contractuales, quedando limitada la libertad del autor a aceptarlas o rechazarlas, pero difícilmente a debatirlas o negociarlas.

Divinsky, desde la óptica de un editor, sostiene que no existe hoy la indefensión del autor, comparada con otras épocas. Es una verdad a medias. La cruel situación de indefensión autoral de antaño (históricamente innegable) se fue morigerando a través de un largo proceso que no es lineal y reconoce marchas y contramarchas, al menos desde el ímpetu de la Revolución Francesa que proclamó el derecho de autor como la más sagrada, legítima e inatacable de las propiedades, hasta la realidad de nuestros días en la cual las legislaciones más avanzadas en la materia (por ejemplo, España, ley de 1987) establecen una cantidad de preceptos imperativos, restrictivos de la libertad de contratación, con el explícito propósito de proteger al autor como la parte más débil en la contratación. Es decir que los países del Primer Mundo reconocen las desigualdades y con las mismas indiscutidas razones por las cuales se protege al trabajador común de los "méritos" de la libre contratación, se establecen normas irrenunciables que tienden a evitar la expoliación de los autores. ¿Puede seriamente sostenerse en la Argentina de hoy que los autores contratan *libremente* cuando desaparecen para ellos día a día las fuentes de trabajo? ¿Puede sostenerse con un mínimo de pudor que la relación autor-editor se inscribe en el marco liberal —hoy repotenciado— del código civil y su mentada autonomía de la voluntad? Resulta llamativo que en este debate se prescinda del reconocimiento de los intereses encontrados y de las desigualdades de las partes. Hay tan sólo una franja de mutuos provechos, posiblemente más angosta de lo que se declama y por la cual algunos transitan dificultosamente y otros lo hacen a increíble velocidad. Ni relaciones carnales, como las que insinúa Di Tella, ni hostilidad a ultranza. Equilibrio, prudencia y buena fe dentro de un marco normativo adecuado, que pretendemos sea algo más que un conjunto de órdenes coactivas.

Un pícaro político decía que los hombres son buenos, pero que si se los vigila son mejores. La sociedad debe proteger a los autores, son fuente de vida, la labor intelectual debe ser estimulada y debidamente retribuida. La labor editorial no debe quedar circunscripta a un mero proceso industrial. Pero admitamos honestamente que entre la realidad y los anhelos la brecha es grande. Defraudar a un autor es estúpido y perverso, él es la pieza básica de la actividad. Denostar a los editores, sin discriminación, supone una actitud prejuiciosa, que omite valorar el esfuerzo y el riesgo —no sólo del bolsillo— de quienes han optado por una actividad que requiere, además de capacidad y talento, una buena dosis de coraje.

Esas conductas, lamentablemente frecuentes, ponen de relieve que racionalismo, idealismo y miopía siguen caracterizando algunas deformaciones corrientes.

Rafael Calviño



Un signo de estos tiempos propone que la película ha dejado de ser algo único para convertirse en algo sucesivo. De modo cada día más asiduo, Hollywood hace uso del "efecto marketing" en base a su impresora de símiles y números de celuloide.

SAGAS, SECUELAS, CONTINUACIONES

La invasión de los film-fotocopias

SERGIO WOLF

En *El jardín de senderos que se bifurcan* escribe Borges que "en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas". Como Ts'ui Pên, el sistema imperante en el Hollywood actual decide escoger todas las variantes, importándole, únicamente, en qué momento va a usufructuarlas. Ya no hay esbozos ni estructuras narrativas desechables, en tanto pueden ser utilizadas en una nueva versión, o perversión, que a su vez derivará en otra, que a su vez...

Bajo la impronta continuista, un film es todas sus posibilidades, una materia abierta a la que el bisturí quirúrgico del *box-office* expone a todas las operaciones que fueran necesarias para dicha prosecución. Operación metonímica, operación de trastocamiento, operación reductiva, operación repetitiva, operación de puntos suspensivos.

ANATOMIA DE UNA COMPLICIDAD. Las secuelas imaginan y construyen un espectador avisado y ansioso por reincidir en lo ya conocido, llámese un personaje, un "héroe", una modalidad de relato, un enfoque de cierto género. En procura de aventar toda satánica sorpresa se homologa la rutina cotidiana con la rutina fílmica.

"¡Le diste la cabaña 1!", espeta Anthony Perkins a Jeff Fahey en *Psicosis III*. Obviando otros considerandos estéticos —el también director Perkins es más psicótico afuera que adentro de la película—, y en la medida en que no hay explicación a personajes ni espectadores del significado de "la cabaña 1", esa frase podría suponerse como un detalle más. Detalle que no lo es, por cuanto indica que los responsables de esta continuación "dan por sentado" que sus espectadores vieron las previas. Que el afable hotelero diga "la cabaña 1", no es lo mismo que decir "esa cabaña en que Norman Bates apuñaló a Marion Crane" en la trama de origen. Este efecto metonímico —deslizar una parte por el todo informativo— es eje recurrente de estas películas numeradas, funcionando narrativamente sólo hacia el espectador. En efecto, en la instancia citada Jeff Fahey no tenía la menor idea de lo ocurrido en el bungalow.

Elocuente es, en este sentido, el logo de *Terminator 2* y que no es otro que *T2*. Una denominación que dice sin decir, que se orienta hacia el "todos saben porque todos vieron la primera", por lo que mayores explicaciones no serían más que redundancias.

Si una marca exhibe esta avalancha fotocopista es la de la ausencia de autonomía de las obras, tornándose eslabones de una larga cadena —el Jason de *Martes 13* lleva diez despropósitos y es único líder— en que las dependencias con las anteriores devienen decisivas. En las antípodas, y edificando una bella prolongación cronológica entre su personaje Antoine Doinel y su actor Jean-Pierre Léaud al límite de su fusión, el cineasta François Truffaut no construía una valla de reenvíos a los tramos previos de la sucesión. Similarmente, Coppola traza, en el tercero de *El Padrino*, relatos que intercalan y cruzan elementos comunes, pero ello no implica que la cosanguinidad quite a cada una su carácter intrínseco. Lo cual acaecía, también, con el tríptico de *Mad Max*, en que el australiano George Miller retroalimentaba su seguidilla posnuclear sin crear adicción a una de otras.



MUTATIS, MUTANTES. Con tanta frecuencia como obstinación, las continuidades se esmeran en torcer el rumbo de las primigenias, desenfocar el sentido, dinamitar las esencias estructurales.

Estos trastocamientos son los que dispone James Cameron al encarar el "subgénero de las secuelas". En *Aliens*, retomaba a Ripley (Sigourney Weaver) que aun en paños íntimos había logrado desembarazarse del monstruo en el *Alien* inicial de Ridley Scott. Buscando reciclar el relato, Cameron delinea estrategias de transformación: la ciencia-ficción se hace género bélico, la obrera Ripley pasa a ser *marine*, la presencia de *el* Alien se centuplica, la lucha uno a uno (humano vs. criatura) torna combate de ejércitos (tropa vs. tropa) y la puesta en escena ominosa y "suspendida" muta en histérico catálogo de armamentos sofisticados y montaje convulso. Con su *Terminator 2*, confecciona un pasaje parecido: otra vez de *sci-fi* a relato de guerra, de hombre contra máquina a puja abierta entre máquinas —¿comparaste el nuevo modelo de Terminator?—, la veta bíblica se ha evaporado igual que un futuro preservador de ciertos ideales. Certero, el crítico Iannis Katsahnias reflexionaba en la revista *Cahiers du cinema* (julio-agosto 1990) que "Zemeckis, en su trilogía de *Volver al futuro*, explota la posibilidad más interesante que las sucesiones puedan ofrecer: la de volver para modificar el primer episodio de la serie".

Compulsión dislocadora mediante, sendas andanzas de *Robocop* proponen virajes análogos, ya que la segunda parte se centra en una batalla de superhéroes metálicos, pero, juntamente con ello, también el estatuto de la imagen ha cambiado. Mientras la primera, de Verhoeven, pugnaba por acercarse a la imagen cinematográfica —construida, con amplia profundidad de campo—; la segunda, de Kerschner, anclaba definitivamente en una imagen computadorizada —desprovista de "materialidad", plana— y definía otra idea de territorio estético.

Dichas modificaciones conllevan, en su numeración, una maquinización de personajes y cuestiones fílmicas específicas. El Michael Myers de *Noches de brujas*, en la cuarta edición, devino robot antibalas, al tiempo que Freddy y sus prolíferas pesadillas, de tantas mecanicistas intervenciones en sueños ajenos, terminó pasando del bando del terror al de la parodia propiamente dicha. Y si alguna clave de interés ostentaba *Duro de matar*, de McTiernan, era su concentración en un único espacio y en el hecho de que McClane (Willis) se valiera de su ingenio para burlar rivales. Ese escueto *background* se esfuma en *Duro de matar 2*, de Renny Harlin, al ser abandonada la unidad espacial y transformar a McClane en todopoderoso conjurador de malvados desde aviones en vuelo.

Afanosamente, Hollywood impulsa su obsesión por mecanizarlo todo, reduciendo lo que quedara de ambigüedad o bien repitiendo, cual loro del celuloide, invenciones precedentes. Quizá sea ése uno de los tantos argumentos que opuso Fellini cuando los norteamericanos llegaron a suplicarle que hiciera *La Strada II* o *Amarcord II*, tal vez anhelando que el tío que subido al árbol gritaba "¡Quiero una mujer!" dijese "¡Quiero una copia!".

TOCALA DE NUEVO, TIO SAM. Vertebrados siempre en derredor de géneros determinados —la aventura, el thriller, la ciencia-ficción, el terror—, los films inscriptos en este sistema reabsorben, muchas veces, elementos de los antiguos *seriales*, hilvanados en episodios que, más que clausurar los relatos —ver resolución irresoluta de *Volver al futuro 2*— culminaban con la mira puesta en el venidero. Con no poca deliberación y alevosía, Spielberg y su *Indiana Jones* triplicado, o Lucas y su saga lanzada desde *La guerra de las galaxias*, sustraen fórmulas, dosificación del ritmo y diseños visuales que remiten a los que fluian en *Flash Gordon, Buck Rogers* o *El tren arrollador*.

Con el papel de calcar a mano, reprodujeron la organización en base a peripecias, ahora cronometradas cada determinada cantidad de minutos, y tiraron por la borda su propia excavación arqueológica, por cuanto *Indiana Jones y la última cruzada* se explica como una suerte de fatiga seriada. Síntomas de la época, los film-fotocopia se multiplican y lo invaden todo, numerándose como capítulos de una novela interminable que, como corresponde... continuará.



Armando Cavalieri, sindicalista; **Rodolfo Díaz**, ministro de Trabajo.

AC: No hagan tilinguería, Chango. No se lleven la plata, que es de la gente. Ya se llevaron la de los jubilados, y mirá como quedó la Caja de Jubilaciones (...). Y cuando vos te vayas y venga Bussi, porque ganó las elecciones...

RD: ¿Por qué estás escondido detrás del Estado?

AC: Yo no estoy escondido nada. Yo di la cara siempre. Ante estas cámaras yo desde hace 20 años vengo diciendo: "Todos contra el Estado", cuando vos... no sé dónde estabas.

Tiempo Nuevo. Canal 11. Noviembre 12, 22.10 hs.

Silvia Fernández Barrios, animadora.

Nosotros deberíamos ser usuarios y no abusuarios del servicio (telefónico).

Cinco mujeres. ATC. Noviembre 12, 14.40 hs.

Osvaldo Granados, animador; **Silvia Fernández Barrios.**

SFB: Ahora, vos te imaginás que yo mando a mi hijo al colegio y se les ocurre, a mitad de año, mandarme una cuota de locos.

OG: Y no lo mandés más.

SFB: ¿Y qué? ¿Voy a cambiar de chico a la mitad del mes?

Cinco mujeres. ATC. Noviembre 12, 15.45 hs.

Silvia Fernández Barrios; Liliana Caldini, animadora; **Horacio de Dios**, periodista; **Martín**, invitado.

SFB: Martín, ¿vos también sos portador (del virus de SIDA)?

M: No...

LC: Disculpame. Yo te vi en el programa de Mauro Viale, y ante la pregunta que te hizo Silvia...

SFB: Sí. Por eso te hice la pregunta.

LC: Silvia te hizo la pregunta de si eras portador de SIDA. Vos dijiste que no, pero me pareció haberte visto en el programa de Mauro Viale a la mañana —porque lo veo a la mañana—, y vos dijiste que sí.

M: Sí, sí...

LC: ¿Sí o no?

M: Bueno, lo que pasa es que en general trato de decir... que soy portador..., pero... acá voy a cometer una pequeña infidencia. Habíamos arreglado que no quería yo decirlo, porque no quiero transformarme... bueno, no quería decirlo en todos los momentos. Entonces había arreglado con la producción, en este caso especial, de no decirlo.

SFB: Perdoname, yo no lo sabía.

HD: Pero esto es muy delicado, lo que dice usted. Combatir al SIDA, usted lo sabe mejor que nadie, es decir la verdad. Usted no puede comenzar con una mentira.

M: No, no (...).

SFB: Igual confiamos en vos y todo...

Cinco mujeres. ATC. Noviembre 18, 15.50 hs.

Carlos Menem, presidente de la República; Daniel Haddad, animador.

DH: Los que tuvimos la oportunidad de estar tanto en la Casa Blanca a la mañana como a la noche, notamos un cierto trato de amistad entre usted y el presidente Bush. La pregunta que uno se hace, que no conoce las relaciones, es: ¿cómo hacen?, ¿en qué idioma hablan?, ¿es en inglés, en castellano?

CM: Bueno, algunas cosas... este... en inglés, pero las menos.

En voz alta. Canal 2. Noviembre 18, 22.05 hs.

Best Sellers///

Ficción

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 102.900 australes). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda a capitalistas alemanes y japoneses. La trama se desenvuelve en Bangkok, donde se reúnen quienes responden al pedido.	1	8
2	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 140.000 australes). Una historia de amor y suspenso en los Alpes suizos. La trama se construye con los descubrimientos de un oficial naval designado para investigar el accidente de un globo meteorológico.	2	3
3	*Scarlett*, por Alexandra Ripley (Ediciones B, 297.300 australes). Tómelo o déjelo: Scarlett O'Hara y Rhett Butler se reencuentran en la continuación de *Lo que el viento se llevó*.	3	6
4	*El impostor*, por Frederik Forsyth (Emecé, 150.000 australes). El autor de *El día del Chacal* recuerda los días de la Guerra Fría a través del impostor, una leyenda viviente del espionaje británico que, después de pasar a retiro, decide contar las cuatro misiones más importantes de su carrera.	4	8
5	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 169.000 australes) La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	7	2
6	*Mentiras y secretos*, por William Gil (Vergara 126.000 australes) Pandora Doyle, una inglesa que emigró a Nueva York, busca una primicia para una revista de modas. Encuentra una viuda millonaria y con ella se abre una caja de mentiras, secretos y asesinatos.	8	2
7	*Crónica de un iniciado*, por Abelardo Castillo (Emecé, 135.000 australes). Treinta y seis horas en una Córdoba ominosa con la excusa para el rito del viaje iniciático de Esteban Espósito donde no faltan resonancias que van desde los '60 argentinos hasta la infaltable y fáustica sombra de Poe.	9	2
8	*Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola.	5	16
9	*Fuegia*, por Belgrano Rawson (Sudamericana, 97.000 australes). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos nativos fueguinos, busca el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interés del lector.	—	1
10	*Fuego a discreción*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 117.600 australes). Novela que puede ser leída como la continuación de *Siete de oro*, donde el protagonista recorre las calles calientes de un verano en Buenos Aires. Pasaron los años de la dictadura y en su búsqueda errática encuentra una razón para seguir vivo.	—	1

Historia, ensayo

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Proyecto '95*, por Rodolfo Terragno (Planeta, 117.600 australes). El autor de *Argentina siglo XXI* trata el estancamiento argentino, interpreta los cambios en el mundo y define las bases de un ambicioso plan de crecimiento.	1	10
2	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	21
3	*El octavo círculo*, por Gabriela Cerruti y Sergio Ciancaglini (Planeta, 125.000 australes). El menemóvil, la Ferrari, las privatizaciones, el caso Swift, la crisis matrimonial, las internas y otros entretelones conforman una crónica exhaustiva de los dos primeros años del gobierno de Menem.	2	11
4	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 350.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	4	20
5	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 132.300 australes). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzsche y desemboca en el posmodernismo.	—	1
6	*Cuéntame tu vida*, por Jorge Balán (Planeta, 139.600 australes). Una biografía colectiva de la historia del psicoanálisis que arranca con los pioneros y termina preguntándose por las razones que hicieron de la sociedad argentina una de las más psicoanalizadas del mundo.	—	1
7	*Corazones en llamas*, por Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz (Atlántida, 120.000 australes); la historia novelada de la última década del rock and roll argentino contada por sus protagonistas. Según las autoras, los músicos hablan y "se consumen de pasión, de amor y de escarnio".	—	1
8	*Hernán Cortez*, por Salvador de Madariaga (Sudamericana, 176.400 australes). Igual que en *Cristobal Colón*, el autor novela la vida de un conquistador y relata la historia de su afán por doblegar al Imperio Azteca.	—	1
9	*Catamarca*, por Norma Morandini (Planeta, 120.000 australes). La corresponsal argentina de *Cambio 16* viajó a Catamarca tras el crimen de María Soledad y describe el sistema perverso que hizo de esta provincia el reino del despotismo y la impunidad.	6	11
10	*Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 180.000 australes). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho: una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el retrato de una década trágica.	5	5

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Robert Shopard y James Thomas (Eds.): **Ficción súbita** (Anagrama). Colosal antología que, paradójicamente, reúne "relatos ultracortos norteamericanos" de escritores entre los que se cuentan John Cheever, Donald Barthelme, John Updike, Raymon Carver, Tennessee Williams, Ray Bradbury y siguen las firmas. Sin lugar a dudas, el mejor curso de lectura veloz jamás imaginado.

Peter Oswald: **Nijinski** (Atlántida). Subtitulada como "Un asalto a la locura", esta biografía ofrece todo lo necesario para cautivar tanto a especialistas como a neófitos siguiendo los dictados de la más apasionante coreografía de vida e iluminando un ballet donde locura, talento y amor mantienen el más precario de los equilibrios a la hora de salir a escena.

Carnets///

FICCION

La realización del enigma

EL ENIGMA DE LA REALIDAD, de Juan Martini. Alfaguara, 122 páginas, 110.000 australes.

Esta escritura es una fiesta. "Yo sé que decir esto es para cierta gente una vulgaridad y para otra una impertinencia, pero yo no me río de ellas. En los tiempos que corren yo no me río." Y menos ante una fiesta.

Juan Martini, que firmaba (hasta este momento momento que corresponde a la publicación de *El enigma de la realidad*) Juan Carlos Martini, que no Real (lo que consecuentemente lo excusa de ciertos títulos), que podría resultar confuso abreviar J. M. (por Juan Minelli, alter ego con el que juega a travestirse Juan Martini), que presumiblemente nació meses después que aquel film de Michael Curtiz arrasara con los Oscar mayores, antes o después pero el mismo año que el desembarco aliado en Normandía y la liberación de París, aunque en el hemisferio sur, en Rosario, ciudad portuaria a orillas del Paraná (datos sobre los cuales los historiadores han llegado a un *significativo* acuerdo), es el convocante. Martini, Juan.

Fiesta visual: conocedor de las artes gráficas, en cuanto fogueado editor en Barcelona y Buenos Aires, Martini ha logrado un objeto elegante, de sobria belleza, se dirá, como los restantes volúmenes de Alfaguara Literaturas o, al menos, como los publicados en nuestro país en esa colección; sí, pero en este caso con una pulcritud que se acerca a la obsesión, a la manía del perfeccionista (los cazadores de erratas se retirarán deprimidos). En síntesis, una edición impecable.

Pero, dejando de lado este aspecto casi suntuario, el lector deberá abordar cinco textos, que se proponen como un único texto, con el ánimo levantado y en estado de alerta. Y no porque sean arduos y morosos —aunque tales carriles no siempre les sean ajenos—, sino porque su escritura, la de estos textos, se gesta en los entresijos de la anécdota (mínima) en el envés de una trama que se niega a explicitarse o a la que quizá tal posibilidad le esté negada (definitivamente).

Resplandores —que se abroquelan en las representaciones— de una sola búsqueda, el primero de estos textos (I. *Ciclos narrativos*) contrapone un estricto repaso de la obra de Carpaccio, que Minelli contempla extasiado y el reencuentro de éste con Joyce. "Relato de luces y de sombras, de cuerpos y de objetos", como plasmó Carpaccio, como desea Minelli.

En el segundo espisodio (II. *Palabras cruzadas*), una extraña pareja —formada por un calvo crucigramista obsesionado en su tarea y una mujer de edad mediana indignada por la venta a un japonés del piano que Dooley Wilson hiciera vibrar en *Casablanca*, porque presumiblemente esa venta muestra la decadencia de Occidente, porque proyectándose en la lectura que ella hace mediante el recuerdo de ese film de "desterrados y fugitivos", aquella venta acentúa su carácter indigno— es observada por Minelli en un bar, mientras espera la aparición de Joyce para ir a Bologna.

La tercera parte (III. *La ficción*) reúne tres breves fragmentos sobre qué, cuándo y cómo Carpaccio: qué habría intentado el ojo "metafísico" del artista frente a la desbordante e inaprensible realidad; cuándo se produjo su muerte, según investigadores, ciertos y presuntos, y cómo el artista habría insinuado vínculos, pistas, paralelos diversos entre pintura y literatura.

La cuarta sección (IV. *La Música del Emperador*), pese al referente brendeliano, es la más desestructurada y aluvional: se leen algunas notas del cuaderno de Minelli, atisbadas por Joyce, sobe la cual finalmente se nos facilitan precisos datos biográficos; aunque quizás el personaje que vertebra estos "pasajes" narrativos sea no tanto la develada Baumann como su amigo Fabrizio Dandolo, quien hasta su muerte reescribirá ese único libro sobre *Il Cincuecento*, tarea, sin duda, menos errátil que los devaneos del poeta Gilberto Sacerdoti acerca del cielo de Copérnico en el teatro de Shakespeare.

El libro concluye (V. *El enigma de la realidad*) con el texto que da título al conjunto, o, para decirlo con dudoso gusto y sin neutralidad; con un broche de oro. Pero así es, porque ese final está ejecutado por un Glenn Gould: da la medida exacta del fuego. No una crepitante hoguera, sino esas brasas que se niegan a morir, que tornan incadescentes todas las aguas de Venecia.

Partes, secciones, episodios, fragmentos... importa menos tabularlos que percibir el alerta de algo que se desprende de algo, algo que busca, sin embargo, reintegrarse, un ritmo lento de ida y vuelta, un vaivén profundo, casi un movimiento estático, que va pautando la voz subterránea de *El enigma de la realidad* hasta el silencio de esa despedida final, que es un grito callado.

Si resulta difícil descubrir (deshilar) el eje narrativo, tampoco será fácil "conocer" al protagonista. Minelli *es* poco más que una presencia, que el receptor de ciertas historias que lo atraviesan y sacuden. Diversamente, la fascinación por las series narrativas de Carpaccio y el amor por Joyce no aparecen encarnados, son como reflejos que corroen a Minelli más allá de toda manifestación externa (pues a él "le había sido vedado el arte de la confesión"). No son entonces los signos del cuerpo, ni el rumor de la conciencia, ni siquiera los rastros o las huellas que les sobreviven, sus voceros, los de su dolor; apenas si ante nosotros se levanta la imagen de un hueco, de una sombra trabajada por la inclemencia de estos tiempos de crisis. Cada gesto, cada palabra, cada mínimo movimiento de los otros laceran los ojos de Minelli, desflecan su precario ser y lo arrastran hacia los laberintos de la memoria y el olvido, que no es impune.

Sin historia y sin héroes, el tejido textual deberá apostar a otros elementos para no desmoronarse. En tal sentido podrían apuntarse la franca insistencia en los informes "neutros" —sobre Carpaccio y Joyce, pero no sólo sobre ellos— tanto como la espesa trama intertextual —que se explicita de Bioy a Bernhard, pero desborda de alusiones veladas o no dichas—, o bien las líneas que trazan secuencias discursivas entre la pintura y el cine, la música y el mero silencio de la palabra.

Estilo de enciclopedia o manual, personajes que remedan las visiones de un film o dialogan como filósofos, lo eterno (museo) y lo fugaz (bar) disputándose los escenarios...; sin embargo, una enciclopedia que se corrige en potencial se deteriora, un personaje que exclama "mierda" se bastardea, un escenario que pretende vencer la incertidumbre del tiempo es falaz... todo intento de abarcar (comprender) la realidad pareciera estar de antemano condenado al fracaso; sólo quedaría el festín de las migajas, de los vislumbres: esos *fragmentos* ("todos los viajes y todos los sueños" lo son) que, sin embargo, nos incitan a persisitir, tenaz y desesperadamente, en esa búsqueda (imposible e irrenunciable a la vez).

Dije que la escritura de *El enigma de la realidad* es una fiesta; quise decir: un fragmento de la felicidad posible.

JORGE LAFFORGUE

ENSAYO

La década que vivimos en peligro

CORAZONES EN LLAMAS, por Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz. Clarín/Aguilar, 172 págs. ₳ 120.000.

Entre el asesinato de John Lennon y el cumpleaños número 33 del fotógrafo Alejandro Kuropatwa hay diez años que bien pueden no haber cambiado al mundo —en realidad, sí, lo cambiaron—, pero seguro que cambiaron a la Argentina. "Por ahí lo lloré más de lo que lloré a mi viejo." "Fue un bajón." "Me quise morir", explicaron Charly García, Fito Páez y Gustavo Cerati cuando Beatle John mordió la bala y el polvo del martirologio. "Kuro, una chica vomitó", advierte un desconocido en el centro mismo de la fiesta inolvidable. Y entre un extremo y otro del fenómeno laten —a veces muy rápido, a veces se detienen— los corazones en llamas de dos periodistas que proponen un libro vertiginoso de lecturas tan diversas como multidireccionales (conviene destacar y advertir al lector acerca de las tres personalidades de este libro graciosamente esquizo donde se aprietan sin molestarse una historia de la vida privada , una historia universal y una historia del rock argentino) que, sí, acaba configurando una enciclopedia tan divertida como necesaria y que sabrá encontrar lugar en las bibliotecas de tres tipos de lectores también claramente diferenciables: los protagonistas —García y Páez parecen ser los mejores actores a la hora del montaje—; los actores de reparto que estuvieron ahí y ahora tienen la oportunidad de reconocerse en la *versión oficial* del asunto; y los meros espectadores que, por primera y única vez en sus vidas, tendrán la oportunidad de escuchar leyendo los basement tapes de Andrés Calamaro.

Corazones... no se apoya en intenciones académicas ni profundidades ensayísticas —no se compara aquí la mística kamikaze e individual de Luca con la prepotente mística en banda de los Redondos—, ni tampoco es uno de esos implacables bancos de datos porque, advierten las autoras arranca-corazones "aquí van algunas historias sucedidas en Buenos Aires y otros sitios. No están escritas tal cual ocurrieron... Son relatos subjetivos, levemente corridos de la verdad, inspirados en conversaciones que mantuvieron los protagonistas y las autoras" y concluyen con honesta sabiduría que "a ciencia cierta, hay pocas posibilidades de que alguien recuerde cómo ocurrieron realmente".

Sin embargo, he aquí el libro al que más de uno recurrirá a la hora del "te acordás, hermano" y del recordar sin ira cuando tenga 64 y empiece a quedarse solo o no. Ramos & Lejbowicz saben esto y también se saben cómplices de un guión de hierro: dictadura, desaparecidos, guerra, locura iluminada y tenebrosa racionalidad, santos culpables y demonios inocentes, fans a prueba de todo y abnegadas mujeres de músicos, SIDA, los célebres quince minutos de fama made in Warhol, sexo, droga y rock & roll tejen un entramado de voces donde conviven la casi anónima y privilegiada condición del testigo —"al llegar, Charly atravesó el vidrio de un ventanal y se derrumbó lleno de sangre en el balcón"—, la inapelable frialdad del télex —"la Argentina ocupa diez páginas del informe sobre los derechos humanos de las Naciones Unidas"— y el inconfundible registro oral para connaisseurs del ambiente y del backstage —"... me agarró un ataque de caspa y me tomé un lexo, la cantidad justa para el stop"—.

Así, más allá de que el libro está subtitulado como "Historias del rock argentino en los '80", *Corazones...* es bastante más que eso y sólo decepciona porque a la altura de la página 172 deja de bailar el twist del diástole/sístole y, sencillamente, se acaba. Y con él se acaba la posibilidad de pasar en limpio otras memorias del subsuelo que no han tenido cabida en este libro. Pero así son las reglas: cada cual, cada cual, atiende su vicio y su noche favorita y el que no, el que no, una prenda tendrá. Prenda que bien puede traducirse como resaca o bajón o una vida tranquila y solitaria de aquí en más.

Sólo queda entonces el relativo consuelo de que muchos de los corazones cuya sangre arde en estas páginas continúan en lo suyo allá afuera con disciplina de reloj que no atrasa. Y quizá de aquí a diez años —*en el 2000 también...*—, Ramos & Lejbowicz iluminen otro libro sobre ellas, ellos y nosotros: resignadas y eufóricas estrellas de un recital que no concede bises.

RODRIGO FRESAN



ENSAYO

Modernas contradicciones

EL ASEDIO A LA MODERNIDAD, por Juan José Sebreli. Buenos Aires, Sudamericana, 343 págs. ₳ 120.000.

Es difícil precisar las intenciones de este último texto de Juan José Sebreli (participante de experiencias disímiles como *Sur* y *Contorno* en la década del '50. Autor, entre otros, de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*; *Mar del Plata, el ocio represivo*; *Los deseos imaginarios del peronismo*). Esta dificultad surge de las contradicciones entre lo anunciado y lo efectivamente realizado y la metodología con que Sebreli recorre el circuito de lo que él caracteriza como movimientos antimodernistas. La primera sensación es estar frente a uno de esos textos que se han hecho habituales entre fines de los '80 y principios de los '90 en los que los intelectuales que participaron de las luchas y los principios socialistas dan cuenta más o menos culposa de los procesos de conversión. Sin embargo, Sebreli insiste en caracterizarse como "un marxista proscripto, militante sin partido, socialista solitario".

Los oponentes y los puntos de apoyo que convoca Sebreli en *El asedio a la modernidad*, con contadas excepciones, ya no forman parte del panorama histórico o bien carecen de relevancia en los debates actuales. El texto los convierte, sin embargo, en protagonistas y los actualiza. Esa es la primera operación de Sebreli, poner los resultados de la historia de su lado. La segunda estrategia pasa por proponer focos de infección y zonas de bienaventuranza ideológica. Todo lo que alguna vez haya sido reivindicado por el nazismo o, por el contrario, haya sido bien considerado por Marx recibe, alternativamente, excomuniones y bendiciones. De allí la execración de Dostoievski o cierta mal disimulada apología del imperialismo y los procesos colonialistas.

Estas son las formas en que Sebreli despliega el material, pero lo que sostiene la estructura de los 12 capítulos que componen la obra y que recorren las ideologías culturalistas, relativistas, indigenistas, tercermundistas y de reivindicación de los campesinos, lo oriental y la cultura negra, es el no cuestionamiento de las categorías que subyacen a su sistema de evaluación. Define Sebreli lo occidental por una serie de valores: el racionalismo, la creencia en la ciencia y en la técnica, la idea de progreso y modernidad, a lo que habría que agregar una insistencia en el valor del individuo. Todas estas categorías han sido cuestionadas, analizadas y problematizadas en este siglo, incluso por Habermas, a quien Sebreli convoca como fuente de inspiración. Es decir que, hoy, esas categorías no son evidentes ni en su definición ni en su valoración. Para defenderlas se debería haberlas redefinido, complejizado, analizado y no darlas como hechos positivos e incontrastables. Lo que cabría pensar es hasta qué punto Sebreli pretende asentarse sobre la discusión de ideas o sobre mecanismos retóricos, lo que está vinculado con los destinatarios a los que va dirigido este texto.

La impresión es que el blanco elegido coincide con el lector deseado, *El asedio a la modernidad* parece haber sido escrito sobre todo para irritar a aquellos que participan de algunas ideologías revisadas, mientras que los neutrales asistirían a ese combate apreciando el poder del despliegue argumental y retórico de Sebreli. Y eso parece estar como una presunción permanente; cuando la discusión de ideas no alcanza, Sebrelli echa mano de argumentos por lo menos dudosos, como adjudicar la preocupación de Bartolomé de las Casas a una presunta relación homosexual con un criado indio, cuando afirma sin discutir que "los músicos blancos fueron un elemento decisivo en la historia del jazz", poniendo en negativo el color de gente como Charlie Parker, Louis Armstrong o Miles Davis, o bien sacando de contexto las citas de Nietzsche, Foucault o Levi-Strauss, y desconociendo los aportes en la reflexión antropológica como los de Pierre Clastres.

Esa soledad que denuncia y reivindica Sebreli para sí es el espacio que se reserva para la práctica de una suerte de inconoclastia compulsiva que no ofrece sino el espectáculo de una inteligencia presa de sus propios enemigos. Para el análisis de las cuestiones a las cuales se aboca Sebreli en *El asedio a la modernidad* se hubiera necesitado menos mordacidad retórica. El texto queda reducido a un espectáculo en el cual la reflexión del lector y su capacidad de interlocución quedan circunscriptos a una deseada indignación compartida y a una serie de datos que sirven para pelear y no para seguir pensando.

MARCOS MAYER

Juan José Sebreli
EL ASEDIO A LA MODERNIDAD
Editorial Sudamericana

Lawrence de Inglaterra

ROBERT GRAVES*

Me refiero a él como Lawrence, apellido con el que le conocí, aunque, como el resto de sus amigos, suelo llamarle "T.E.", iniciales que, por lo menos, parecen estables y seguras. En 1923, cuando se alistó como soldado raso en el Royal Tank Corps, adoptó el nombre de "T.E. Shaw", y lo conservó en la Royal Air Force. La lista electoral confirma la alteración. Se enroló en 1922 como "Ross", y esos dos apellidos, según él reconoce, no fueron sus únicos esfuerzos para "designarse de modo conveniente". Eligió "Shaw" y "Ross" más o menos al azar en una nómina de escalafón del ejército, porque los recomendó su brevedad y también, probablemente, por su rezagada situación alfabética; las tropas se alinean en ocasiones de acuerdo con ésta y él evita por instinto las primeras posiciones. Estaba harto de llamarse Lawrence —y le parecía largo en exceso—, y en particular del título de "Lawrence de Arabia", que se había convertido en tópico romántico y en grave engorro personal. El culto reverencial al héroe no sólo le exaspera, sino también, a causa de su creencia auténtica de que no lo merece, le hace sentirse físicamente sucio; y pocos son los que, habiendo oído hablar de *Lawrence de Arabia*, o habiendo leído cosas sobre él, no mencionen su nombre sin maravilla supersticiosa o no pierdan la cabeza si le conocen por casualidad. Pretexto suficiente para descartar tal apellido fue que jamás simbolizó para él una tradición familiar gloriosa. El señor Lowell Thomas, autor de un relato inexacto y sentimental sobre Lawrence, le vincula con la familia nordirlandesa así llamada y con el famoso héroe del motín de los cipayos, "que procuró cumplir su deber": se trata de una invención y, además, poco ingeniosa. "Lawrence" apareció como un nombre tan útil como "Ross" o "Shaw", y Lawrence nunca perteneció a la tribu de quienes hacen cosas porque el deber público es eso, un deber público. Sus actos obedecen a razones propias, tal vez —debería decir "sin duda"— honrosas, jamás son públicas o evidentes. Los árabes se dirigían a él como "Awrans" o "Lurens"; pero le apodaron "Amir Dinamit" o sea Príncipe Dinamita, a causa de su energía explosiva. El viejo Awda, belicoso jefe de los Huwaytat, se refería a él por lo regular como "El Diablillo del Mundo", lo que resulta aun más gráfico.

Nació en Tremadoc, en el septentrión de Gales, en agosto de 1888, circunstancia útil posteriormente, pues pudo ingresar, en la Universidad de Oxford, en el Jesus College, que protege financieramente a los estudiantes galeses. En realidad, su ascendencia es variopinta, sin relación alguna con Gales; si no estoy trascordado, sus mayores fueron irlandeses, hébridos, españoles y escandinavos. Y ello siempre le resultó útil; tal mezcla de sangres ha significado para Lawrence la facultad innata de aprender idiomas extranjeros, el respeto de los usos y costumbres de la gente foránea y, más que nada, la aptitud de incorporarse en una comunidad extraña y ser aceptado, al cabo de cierto tiempo, como miembro de ella. Además, no siente la peculiar superioridad inglesa sobre los restantes pueblos. Lo atribuye a su general falta de respeto a la humanidad; pero ha de sospecharse una acusada inclinación a lo británico, aun cuando sólo sea a los que hablan en inglés, idioma por el cual siente un afecto que no puede ocultar.

Su difunto padre procedió del condado de Meath, en Irlanda, de la estirpe de la gente del Leicestershire que se estableció en ella en la época de sir Walter Raleigh. Fue gran deportista. La mezcla de sangre se deriva sobre todo de él. Su madre, que

"He intentado presentar con la mayor sencillez posible la imagen de una personalidad de complejidad exasperante... y me siento inclinado a aceptar, pese a lo mucho que me disgusta ese tipo de afirmación, que Lawrence es el inglés vivo más notable que existe." Con estas palabras abría Robert Graves su "Lawrence y los árabes" publicado en 1927, la primera biografía oficial de Lawrence de Arabia (recientemente traducida al español por primera vez en su versión completa por Seix Barral). Lo que sigue es un fragmento que se detiene en la casi desconocida juventud de T. E. Lawrence cuando era, apenas, el legendario Lawrence de Inglaterra.



hace dos años se fue despreocupada a terminar sus días como misionera en la China central —y que, no hace mucho, ha sido devuelta a sus lares, muy a disgusto suyo, por culpa de las alteraciones políticas de aquel país—, es decidida y rezuma fuerza tranquila: sus facciones son como las de Lawrence. Una vez me dijo: "No habríamos soportado chicas en casa". Y, a tenor de ello, tuvo cinco hijos varones y ninguna hembra. Ambiente doméstico de tal clase acaso explique que el mundo de Lawrence esté tan vacío de mujeres: le criaron para prescindir de la sociedad femenina y el hábito persistió en él. No es verdad que tema o aborrezca al sexo opuesto. Procura hablar con una mujer como lo haría con otro hombre o consigo mismo, y la planta si ella no corresponde al cumplido charlando a su vez como lo haría con otra mujer. No le frena un falso sentimiento caballeresco. No es galante; tampoco grosero.

Pasó su infancia en Escocia, isla de Man, Jersey, Francia y el Hampshire. En Francia, asistió a un colegio de jesuitas, aunque ni él ni su familia eran católicos. Del Hampshire se trasladaron a Oxford, donde asistió a la City of Oxford School. De su adolescencia, durante aquel período, se cuentan hechos reveladores de que empezó tempranamente a ser el Lawrence notorio. Se interesó en la arqueología, afición que las personas mayores creyeron malsana en un chiquillo. A los trece años de edad, emprendió a solas viajes en bicicleta por el país, y, con vistas a un estudio sobre las armaduras de la Edad Media, reunió una gran colección de calcos efectuados en viejos monumentos de iglesias rurales. Hizo cuestión de honor no decir a su familia cuándo ni a dónde se iba, ni cuándo regresaría. Le gustaba volver de noche, entrar por una ventana alta y aparecer en la cama a la mañana siguiente. Más tarde, para eludir la vigilancia, se negó a dormir en la casa, y utilizó como alcoba un cenador del jardín (lo construyó él mismo). Exploró en canoa los numerosos riachuelos que rodean Oxford. (Años más tarde, llevaría una canoa, a costa de gran dispendio, a Mesopotamia: fue la primera que surcó el río Eufrates.) No satisfecho con las aguas superficiales, investigó las subterráneas de la ciudad de Oxford. Tal vez hiciera un plano; los mapas eran su especialidad. Llevó a cabo ocho viajes por Francia durante las vacaciones escolares, estudiando catedrales y castillos, y viviendo casi del aire. A los dieciséis años se rompió una pierna mientras luchaba con otro muchacho en la Oxford City School. No dijo nada hasta que las clases concluyeron y, no pudiendo andar, volvió a su casa en una bicicleta prestada. (No ha crecido desde aquella fecha.)

No le interesaban los juegos escolares sencillamente porque eran organizados, tenían reglas y exigían resultados. Nunca competía. Le gustaban las máquinas (es aún experto en coches de carreras y vehículos análogos, y, después de la guerra, ocupó parte de sus ocios en ayudar a los fabricantes de la motocicleta Brough Superior con pruebas de eficacia e informes sobre los modelos del año siguiente). Leía mucho, con atención y rapidez, en varios idiomas. Estudió principalmente el arte medieval y sobre todo la escultura. Lo más notable estriba en que, hallándose todavía en la escuela superior, empezó a cavilar sobre la sublevación de los árabes contra los turcos, que es el asunto primordial de este libro.

En el Jesus College, ya en la universidad, en la que obtuvo una beca, se matriculó en Historia, que, se supuso, estudiaría.

Lawrence únicamente vivió un trimestre en el College; luego le permitieron que lo hiciese en su casa. Leía por la noche y dormía por la mañana. Además de no fumar y ser abstemio total, era vegetariano. Durante su permanencia en la universidad, lo mismo que en la escuela, no tomó parte en juegos organizados ni asistió a ellos; creo, sin embargo, que intervino en el escalamiento de tejados, deporte que, amén de carecer de reglas, desafiaba el reglamento universitario. Se le atribuye la invención de la travesía, ahora clásica, por las techumbres desde el Baliol al Keble, en un trayecto de tal vez quinientos metros, con una sola bajada entre ellos. Lawrence no lo niega ni lo confirma.

Su saber no es, probablemente, tan amplio como parece y la sensación de omnisciencia que provoca quizá se deba más a la capacidad de olvidar lo que denomina conocimientos totalmente inútiles, como la matemática superior, la metafísica de aula y las teorías estéticas, así como a ensamblar de manera armónica lo que sabe. El conocimiento breve y concreto, que está en armonía consigo mismo, parecerá maravilloso a quienes reúnen muchos más datos, pero inconexos entre sí. No obstante, el saber de Lawrence tiene que ser muy extenso. En seis años leyó todos los libros de la biblioteca de la Oxford Union, o probablemente, la mayor parte de sus 50.000 volúmenes. Su padre solía proporcionarle libros mientas estuvo en la escuela, y luego obtuvo seis diarios en préstamo en nombre de su padre y en el suyo propio. Durante tres años leyó día y noche en una estera puesta ante la chimenea y acolchonada por si se dormía durante la lectura. A menudo dedicaba dieciocho horas al día a ésta, y llegó a ser lector tan experto, que se enteraba de la esencia del tomo más formidable en media hora. Al repasar la vida de Lawrence, hay que aceptar hazañas tan descomunales sin darles importancia; son parte de su manera de ser. El gran número de ellas que pueden comprobarse excusa que se acepten otras, de naturaleza similar, que son ficción pura.

Lawrence, si mediaba provocación, informaba a los demás de cosas incluso en el momento en que a duras penas serían bien recibidas.

—¡Eh, usted! ¿Por qué sonríe? —le gritó un sargento instructor un día, hace de ello dos años, cuando estaba en el Tank Corps.

—¿De veras quiere saberlo, sargento? —respondió Lawrence.

—Sí.

Entonces Lawrence le explicó un chascarrillo de un diálogo grecotardío de Luciano que había estado rumiando durante la instrucción. Habló durante un cuarto de hora y el sargento y los soldados escucharon con gran atención, sin interrumpirle.

Su saber le sirvió de poco en la Royal Air Force. El oficial de educación de Uxbridge le preguntó:

—Y usted, ¿en qué disciplina se siente más débil?

Los otros soldados habían contestado que en francés, geografía y matemática. Lawrence contestó sencilla y verazmente:

—En sacar brillo a las botas.

Lawrence no estaba preparado en el momento de los exámenes finales para obtener el grado. Se le aconsejó que presentara una tesis especial que completase sus otros trabajos. Eligió el tema de "La influencia de las cruzadas en la arquitectura militar medieval de Europa". Antes incluso de acudir a la universidad, se había especializado en fortificaciones de la Edad Media y había recorrido todos y cada uno de los castillos ingleses y franceses del siglo XII; sólo le restaba ir a Palestina y Siria para estudiar sobre el terreno las fortalezas de los cruzados. Aprovechó para ello los meses de verano de 1909, sus últimas vacaciones largas. Había aprendido algo de árabe con un profesor de Oxford, araboirlandés, el cual le recomendó que si iba, ahorrase aprovechando la hospitalidad de las tribus sirias. Sería su primer viaje a la parte del mundo en que se hizo célebre.

Antes de partir, se entrevistó con el doctor D.G. Hogarth, curador del Ashmolean Museum de Oxford, al que no conocía y que desde entonces ha sido buen amigo suyo: "El hombre a quien adeudo todo lo útil que he hecho salvo mi enrolamiento en la Royal Air Force." Comunicó a Hogarth su visita a Siria para estudiar los castillos de los cruzados, y añadió que deseaba saber dónde cabía la posibilidad de encontrar restos de la civilización hitita. Hogarth le informó.

—Es la peor estación para viajar por Siria —dijo—. Hace muchísimo calor allí.

—Iré de todos modos —contestó Lawrence.

—Está bien. ¿Tiene usted dinero? Necesitará un guía y sirvientes que transporten su tienda y equipaje.

—Me propongo andar.

—Los europeos no andan en Siria —replicó Hogarth—. No es seguro ni agradable.

—Pues yo lo haré —afirmó Lawrence.

* *(1895-1985) Profesor de literatura inglesa, poeta, ensayista y cuentista magistral. Sus principales obras incluyen* La diosa blanca, *el célebre díptico de* Yo, Claudio *y* Claudio el dios y su esposa Mesalina, Los mitos griegos *y* Adiós a todo eso.

